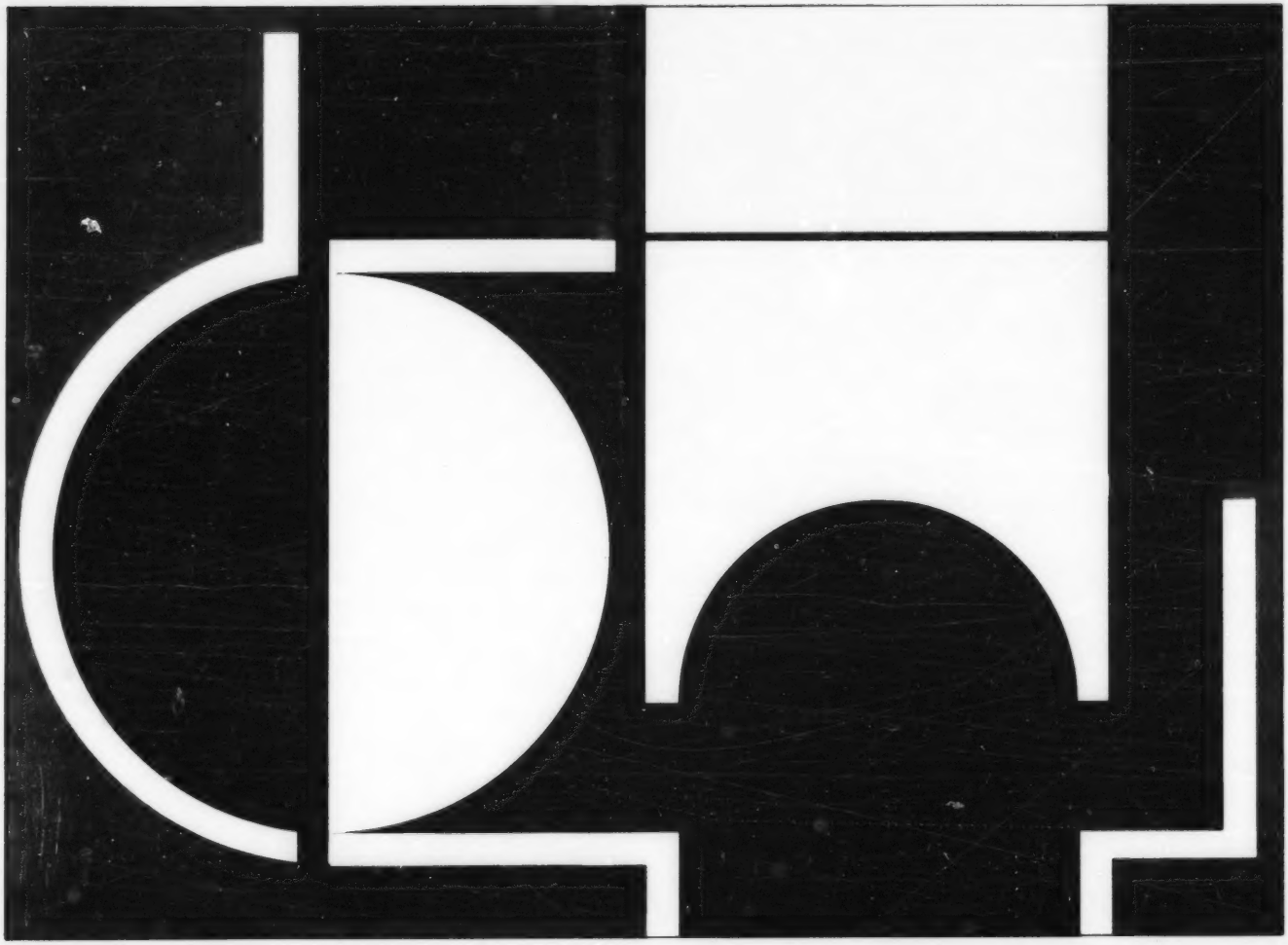
Dix ans de propositions géométriques

le Québec, 1955-1965



Dix ans de propositions géométriques
le Québec, 1955-1965

101-07483/

Une exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain de Montréal, à partir de la collection permanente.

Mise en circulation au Québec, septembre 1979 – août 1981.

Choix des oeuvres, texte et documentation:
France Gascon

Conception graphique:
Denis Collette + Associés Limitée

Photographies:
Musée d'art contemporain
Yvan Boulerice, fig. 3, 8, 10
Éditeur officiel du Québec, no 21 du cat.

Sur la couverture:
Denis Juneau, *Sans titre*, 1965
No 14 du cat.

Ministère des Affaires culturelles 1979. Tous droits de traduction de d'adaptation, en totalité ou en partie, réservés pour tous les pays. Toute reproduction pour fins commerciales par procédé mécanique ou électronique, y compris la micro-reproduction est interdite sans l'autorisation officielle de l'Éditeur officiel du Québec.

Dépôt légal, 3è trimestre 1979
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN 2-550-00209-1

Avant-propos

Un des arguments esthétiques de la modernité dans l'histoire de la peinture occidentale a reposé sur l'application des conceptions «cubistes» à l'art.

Au début du siècle, l'enseignement des peintres cubistes nous avait fait valoir les qualités intrinsèques de l'oeuvre picturale. À partir de leur expérience esthétique, le tableau ne pouvait plus être considéré qu'en seule référence à une représentation du réel. Désormais, l'oeuvre serait reconnaissable en qualité d'objet et dans son entité.

Les théories sur l'art qui ont été élaborées par la suite partaient de cette notion d'objet esthétique et valorisaient les composantes formelles de l'oeuvre. À titre de référence, les écrits des défenseurs de l'art moderne sont instructifs pour saisir leur appréciation des pouvoirs expressifs des éléments de la composition, comme la ligne, la forme et les couleurs. Que nous pensions à Wassily Kandinsky, à Paul Klee, à Kasimir Malevitch ou à Piet Mondrian, chacun a contribué à nous faire découvrir la force d'évocation des parties constitutives d'un tableau. Leur distanciation par rapport à la nature les obligeait à rechercher une épuration de la forme pour en dégager ensuite toutes les qualités. Pour Mondrian, par exemple, l'abstraction progressive d'un motif figuratif dans son oeuvre a rejoint une réduction extrême de la représentation de la forme. Son géométrisme était symbolique et était fondé sur une perception spirituelle des lois régissant notre univers. La composition de la toile basée sur le croisement de l'horizontale et de la verticale figurait des axes de tension sur lesquels reposait, selon lui, l'équilibre du monde.

Ces principes de l'art moderne ont été à l'origine d'un débat sur la peinture abstraite tenu au Québec dans les années 50. En réaction à la trop grande subjectivité de l'Automatisme pictural de Paul-Émile Borduas et de ses épigones, des peintres réunis autour du critique d'art Rodolphe de Repentigny ont été en quête d'un art plus «objectif». Leurs préoccupations de doter l'art pictural d'un langage universel sont perçues dans les oeuvres présentées dans l'exposition, «Dix ans de propositions géométriques». Notre propos réside dans une volonté d'illustrer un autre volet de la question de l'art non-figuratif au Québec.

Louise Letocha
Directrice
Musée d'art contemporain

LEGISLATIVE LIBRARY
WITHDRAWN
RECEIVED

Dix ans de propositions géométriques: un épisode de l'art abstrait

Une forme géométrique dessinée sur un plan aura eu le temps de livrer ses dimensions, sa position, sa couleur bien avant qu'il soit possible de décider ce qu'elle signifie et si elle signifie. Une telle forme décourage notre imaginaire et le met en déroute parce qu'elle peut à la fois tout et rien signifier. En revanche, elle attire notre attention sur ses qualités physiques réelles, sa présence.

Cet aspect de la géométrie allait intéresser bon nombre de peintres québécois qui, au milieu des années cinquante, lui empruntèrent des formes, des notions, telle celle de plan, ou des qualités, telle la précision du dessin. Ce qu'ils tiraient de la géométrie s'accordait à leur désir d'éliminer de la peinture les contenus symboliques, dictés de l'extérieur, que le Surréalisme et l'Automatisme avaient entretenus. En même temps, cela leur permettait d'attirer l'attention sur la toile même, sur les propriétés de la couleur et de la forme et, à travers celles-ci, sur le travail du peintre.

Il y avait déjà eu des précédents et ces peintres le reconnaissaient. En dépit de ce qu'ils lui reprochaient, l'Automatisme avait mis en évidence le processus de fabrication de l'oeuvre et, au coeur de celui-ci, le geste même de peindre, geste dont la toile gardait la trace intacte. Encore plus exemplaire leur semblait l'expérience du peintre Mondrian qui avait révélé le pouvoir de la couleur et de la forme en les épurant jusqu'à leur état géométrique.

Un épisode de l'art abstrait débutait.

Les premiers Plasticiens.
En 1954, des expositions mensuelles à la librairie Tranquille de Montréal avaient réuni à quelques reprises trois jeunes diplômés d'écoles d'art, Louis Belzile, Jean-Paul Jérôme et Fernand Toupin de même qu'un critique d'art, Rodolphe de Repentigny, qui signait ses tableaux sous le nom de Jauran. Déjà à l'époque un commentateur voyait dans leurs travaux la confirmation de «l'existence d'une peinture non-figurative de type géométrique chez nous»[1]. De leur côté, ayant constaté que leur démarche respective avait des points communs, les quatre peintres formèrent un groupe, les «Plasticiens», et sous l'impulsion de Repentigny, lancèrent un manifeste en février 1955. Ce manifeste déclarait que les Plasticiens ne justifiaient leur action que dans et par la peinture, et ce dans les termes suivants. D'abord, devant un tableau, leur attention se bornait aux seuls «faits plastiques: ton, texture, formes, ligne, unité finale qu'est le tableau, et les rapports entre ces éléments. Éléments assumés comme fins»[2]. Ils fixaient ensuite au lointain un autre objectif: «la révélation de formes parfaites dans un ordre parfait»[3], tout en affirmant que, régie uniquement par l'intuition l'oeuvre devait, par son intégrité et sa pureté «naturelle», acquérir une résonance universelle. Enfin, voulant se situer par rapport à l'histoire de la peinture occidentale, ils y voyaient un effort incessant de débarrasser l'art de ce qui lui était étranger. L'Automatisme, comme art non-figuratif, avait participé à cet effort. Allant plus loin en dépassant l'expression individuelle, Mondrian réalisait à leurs yeux l'ultime progrès et leur traçait la voie à suivre.

Le manifeste révélait une quête d'absolu et d'universel qui n'était pas sans rappeler

l'attitude de Mondrian lui-même qui avait attaché une grande valeur spirituelle à sa démarche plastique. En outre, si le manifeste avait exposé clairement les fondements historiques et philosophiques d'un art, il demeurait plutôt évasif sur sa pratique effective. Celle-ci se précise considérablement à l'observation de leur peinture.

Les tableaux des Plasticiens mettaient en scène des formes géométriques vidées de toute allusion à un contenu littéraire ou anecdotique. Simplement colorées, et quelquefois texturées, ces formes ne laissaient plus percevoir que ce qui les reliaient les unes aux autres et l'espace dans lequel elles prenaient place. Cet espace, qui avait cours dans presque toute la peinture au Québec, y compris dans l'automatisme (voir fig. 1), conservait la distinction centre-périphérie ou figure-fond: le centre du tableau recevait le noyau de la construction tandis que dans la périphérie les formes se raréfiaient. C'est à l'intérieur de cette structure, étonnamment visible dans les tableaux de 1954 et 1955 (nos de cat. 1, 2, 3, 4, fig. 2), que leur art allait s'exercer, non pas pour s'y réfugier mais pour en éprouver certaines modalités.

fig. 1
Marcel Barbeau
Fugue, 1953
Huile sur masonite; 44,1 × 60,8 cm
Collection Musée d'art contemporain

Les petites formes morcelées et imbriquées les unes dans les autres des premiers tableaux de Jauran, tel *3-54* (no 2 du cat.), entretenaient une cohésion que lui-même qualifiait d'organique. Dans un tableau de 1955, *No 197* (no 3 du cat.), les formes, moins nombreuses, acquéraient presqu'un caractère de plan et soulignaient, par leurs arêtes obliques orientées dans plusieurs directions, une perspective à multiples points de fuite. Au centre, une forme claire, refermée sur elle-même, avait toutefois tôt fait de ramener l'ensemble à l'espace focalisé et stable des premiers moments. Le morcellement des formes produisait chez Jauran un effet comparable à celui qu'il avait créé dans la peinture cubiste française: le fractionnement de l'espace, sans le remettre en question pour autant, libérait des effets de couleur et de lumière dans de riches harmonies.

fig. 2
Fernand Toupin
Échourie, 1954
Huile sur bois; 50,5 × 40 cm
Collection Musée d'art contemporain

Préférant à l'imbrication un enchâssement plus systématique des formes qui se déployait à partir du centre, Belzile (voir nos de cat. 4, 5) élaborait lui aussi des harmonies de couleur et de lumière. Ses surfaces étaient texturées, ce qui leur ajoutait une valeur tactile tout en faisant varier la façon dont les points de la surface accrochaient la lumière. Ces effets de texture étaient fort différents de ceux qu'on retrouvait dans la peinture automatiste, où la trace dans la pâte rappelait sans cesse le geste rapide du poignet et l'atmosphère survoltée qui avait présidé à la création de l'oeuvre. On assistait donc dans la peinture de Belzile à un revirement d'un «fait plastique» identifié à l'automatisme, qui perdurait dans l'art plasticien en y acquérant un «sens» tout autre: une surface riche en lumière modulée.

Jérôme et Toupin maniaient dès 1954 (voir no 1 du cat. et fig. 2) un vocabulaire formel plus linéaire et en un certain sens plus abstrait, qui les rendait plus sensibles aux restrictions qu'imposait l'espace focalisé, que très tôt ils voulurent déborder. Dans *Sans titre*, 1954 de Jérôme, la figure centrale imposait sa présence de figure sur un fond certes mais elle était littéralement déchirée par une ligne oblique; cette (la) ligne allait gagner sur la forme dans des oeuvres ultérieures (voir fig. 3) et traverser le tableau d'une extrémité à l'autre. Le rythme ainsi soutenu allait de gauche à droite et de droite à gauche: le centre perdait son pouvoir de noyau, de creux

fig. 3
Jean-Paul Jérôme
Sans titre, 1955
Huile sur toile
(détruit)

de l'image.

Toupin poussa encore plus loin cet aplatissement de la surface en ne déposant sur celle-ci que des lignes et des plans. Il reprit pour lui-même dans *Aire avec ocre* (no 6 du cat.) une constatation que Mondrian avait déjà faite, à savoir que, pour briser la forme, il fallait passer au plan et que celui-ci avait des qualités physiques réelles. Toupin renforça cet aspect physique de la surface peinte en circonscrivant des plans par des lignes noires et aussi, sur deux de leurs quatre côtés, par le rebord même du tableau. Dans *Aire avec ocre* toutes les composantes du tableau, autant la surface colorée et dessinée du canevas (objet de peintre) que le cadre (objet de menuisier), avaient un rôle à jouer dans la composition. De cette façon, Toupin résumait aussi un thème souvent exploré par les peintres: l'équilibre architectonique des masses sur une surface plane. *Contact 114* (no 7 du cat.) accusait un retour à un format plus habituel. L'image y naissait à l'intersection de deux jeux, un jeu de parallèle et un jeu de courbes, le changement de couleur dans le premier décidant de l'apparition de lignes courbes. Une certaine virtuosité et un raffinement complexe des propositions étaient mis de l'avant. Cela allait dans le sens opposé du projet plasticien, défini quelques années plus tôt comme «un *épurement* incessant des éléments plastiques et de leur ordre»[4]. De fait Jérôme s'en était écarté dès 1958, Toupin et Belzile faisaient de même vers 1960, alors que Jauran avait cessé de peindre en 1956. Ces désistements soulignent la valeur avant tout expérimentale qu'avait eue pour eux l'abstraction géométrique. Leur époque plasticienne avait coïncidé avec la première phase de leur métier de peintre, au sortir d'école d'art et semble-t-il qu'ils aient accepté à ce moment-là de continuer à apprendre et à expérimenter. C'est sans doute l'abstraction géométrique, telle qu'ils la pratiquaient, qui leur offrait, à cette époque, le plus à apprendre sur la peinture.

Molinari et Tousignant à l'Actuelle

En 1955, un autre peintre devait lui aussi parler au nom de «l'évolution de la plastique» et citer le nom de Mondrian: le jeune Guido Molinari, le même qui ouvrait cette année-là la Galerie l'Actuelle, première galerie montréalaise consacrée uniquement à l'art non-figuratif. Dans un article intitulé «L'Espace tachiste ou Situation de l'automatisme»[5], Molinari, tout-à-fait dégagé de l'emphase spirituelle des théories des premiers Plasticiens et ne retenant de Mondrian qu'un héritage formel, soulevait la nécessité de «poser une définition de la structure picturale proprement dite»[6], ce qu'il faisait dans la suite de l'article. Cette structure se révélait être celle d'un *espace* pictural dont la seule évolution, soutenait Molinari, déterminait entièrement l'évolution de l'art. Si on voulait faire progresser l'art, il fallait dépasser la structure perspectiviste qui «maintenait en peinture l'espace naturel»[7] et qu'on retrouvait jusque chez les Cubistes et, nous ajoutons, jusque chez les premiers Plasticiens. Mondrian, écrivait-il, y était arrivé; les enchevêtrements de lignes du peintre américain Jackson Pollock avaient aussi annulé l'espace focalisé de la perspective; par contre, poursuivait Molinari, on ne pouvait pas en dire autant des automatistes qui s'en étaient tenus à un espace traditionnel. Il ne s'agissait pas de reprendre pour soi les expériences de Mondrian. Celles-ci avaient ouvert la voie en proposant un espace neuf, propre au tableau. Une notion liée à cet espace, celle «de plan dynamique où la couleur retrouve

toutes ses possibilités énergétiques»[8], apparaissait à Molinari particulièrement féconde.

Molinari était donc plus radical que les premiers Plasticiens: non seulement il fallait renoncer à la figuration mais aussi à la structure de l'espace figuratif, car l'explorer était s'y enfermer. Passant en quelque sorte à l'action, Molinari et Claude Tousignant exposèrent par la suite à l'Actuelle des tableaux d'une apparence extrêmement nouvelle. Dans leurs oeuvres de 1956 et 1957, il n'y avait plus de ligne mais des plans de couleur uniforme qui investissaient toute la surface. Dans *Oscillation* (fig. 4) Tousignant réduisait le tableau à l'interaction de deux couleurs (rouge et noir), placées dans deux plans identiques et dans une stricte frontalité. L'utilisation du noir et du blanc chez Molinari ramenait à l'esprit l'opposition fond-forme pour la faire vaciller dans un espace réversible où le blanc, découpé de la même façon que le noir, pouvait à son tour jouer le rôle de forme (sur un fond noir). Des références à la gravitation étaient encore présentes, par exemple dans *Blanc encerclant* (no 18 du cat.), où une masse noire semblait sur le point de «tomber».

fig. 4
Claude Tousignant
Oscillation, 1956
sérigraphie 25/25; 65,1 × 50,8 cm
Tiré de l'album *Sans titre*, 1971
Collection Musée d'art contemporain

Pour Molinari et Tousignant, la réduction géométrique à un système binaire fut plus que formatrice, elle fut décisive. Leurs oeuvres ultérieures, jusque dans les années 70, n'ont jamais renié le résultat des expériences de 1956 et 1957: un espace global, plat et frontal où tout peut se passer mais que rien (couleur-forme) ne doit outrepasser. Nous y reviendrons.

Leduc, plasticien

Fernand Leduc avait participé activement dans les années 40 au mouvement automatiste dont il avait d'ailleurs signé le manifeste *Refus global*. Toutefois, dès 1948, il prenait ses distances vis-à-vis des grands thèmes du groupe et il critiquait en particulier le rapport dichotomique que les automatistes avaient établi entre «spontanéité» et «raison», exaltant l'une et condamnant sans appel l'autre. Ce rapport selon lui devait être dépassé dans une «spontanéité ordonnée»[9]. Leduc était à la recherche «d'un ordre global dont l'homme serait partie intégrante»... «Les dualismes doivent disparaître», écrivait-il, «de même de l'anarchie et de la révolution: il s'agit plutôt maintenant de hiérarchie et d'évolution (dans l'harmonie)»[10]. C'est dans ce climat qu'il fondait, en 1956, l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal qu'il dirigea jusqu'en 1959: «Il s'agissait de réunir, quelles que soient les tendances, des artistes de qualité, pour prouver au monde officiel de la peinture(...) que nous n'étions pas des sectaires et que l'essentiel à nos yeux étaient les valeurs picturales»[11]. Réapparaissait donc ici, après le manifeste des premiers Plasticiens et dans un contexte différent, l'affirmation des valeurs picturales *au-dessus* des distinctions d'école et de style individuel.

fig. 5
Fernand Leduc
Sans titre, 1954
Huile sur toile; 73 × 92 cm
Collection Musée d'art contemporain
Don de M. Gilles Corbeil

La direction géométrique et plasticienne que l'oeuvre de Leduc a pris «officiellement» en 1956 lors d'une exposition à la Galerie l'Actuelle se préparait de longue date. Déjà en 1952 les taches automatistes avaient commencé à se condenser et à se répartir plus uniformément sur la surface pour, en 1954 (voir fig. 5), créer des zones colorées. Pendant la période que Leduc a appelée celle des «pavés», dans laquelle s'insère *Porte d'orient* de 1955 (no 8 du cat.), les

taches avaient pris forme de carrés imbriqués devançant un fond plus lumineux. Dans *Imbrication* (no 9 du cat.) les mêmes formes, cette fois strictement juxtaposées, ne faisaient plus un jeu devant-derrière mais gauche-droite de chaque côté d'un axe central vertical. Des allusions à la perspective ressurgissaient dans les lignes fuyantes non-parallèles de *Delta* (no 10 du cat.). Repentigny qualifiait ce genre de peinture d'«anecdote abstraite»[12] et rappelait, bien à propos, l'oeuvre du surréaliste Miró qui elle aussi était devenu abstraite et «hard-edge», i.e. avec des plans aux contours nets, sans pour autant cesser d'évoquer des formes profondément liées à la nature.

Borduas à Paris

Parti lui aussi de l'automatisme dont il avait été l'âme dirigeante dans les années 40, Paul-Émile Borduas allait transformer son oeuvre en quittant Montréal pour New York (1953) et ensuite Paris (1955). Si le nom de Borduas se trouve relié ici à celui de Leduc et du mouvement plasticien, cela ne tient pas à des liens réels d'amitié et de collaboration avec ceux-ci. En 1955, invité à se prononcer sur les nouveaux développements de la peinture montréalaise, Borduas la désavouait et, par la suite, il ignora totalement l'actualité montréalaise. Pourtant, dès 1956, sa peinture avait réalisé ce qu'il a appelé dans des lettres à ses amis «un bond simplificateur considérable» et elle recoupait, au moins sous cet aspect, le mouvement engagé par les plasticiens de Montréal.

Laissé à lui-même pendant son exil, confronté aux résultats de la peinture américaine récente où il voyait la tache «éclatée» investir un espace total, Borduas réduisit la part de l'accident, clarifia ses moyens et surtout fut de plus en plus attentif à la matérialité de l'oeuvre peinte. Dans *Sans titre (no 65)* (no 11 du cat.), il ne conservait que le contraste maximum, noir sur blanc, pour concourir à une plus grande lisibilité de la surface qui découvrait, dans ce cas précis, une intersection de lignes à angles droits, basculée vers la gauche, réalisant à la fois une idée d'équilibre et de mouvement. Dans d'autres oeuvres, tel *Sans titre (no 53)* (fig. 6), la disposition des taches suivait une ordonnance très régulière et se soumettait aux axes fondamentaux du cadre (vertical et horizontal), qu'elle soulignait par le fait même. Le choix des couleurs, noir et blanc, n'était pas neutre. Le noir signalait aussi une absence de lumière et le blanc, sa présence totale. Cela indiquait donc, derrière le noir, un espace non plus seulement tridimensionnel mais ouvert à l'infini – comme d'ailleurs les *Noir/Blanc* de Molinari pouvaient aussi être perçus. Cet espace infini, vu en contre-jour, avec la lumière à l'arrière, Borduas le mettait en correspondance avec ce qu'il avait vu de Mondrian, lequel avait, selon lui, matérialisé «la plus fine lumière » et «donné accès à la totalité imaginable de l'espace»[13].

fig. 6
Paul-Émile Borduas
Sans titre (no 53), 1958
Huile sur toile; 100 × 81 cm
Collection Musée d'art contemporain
Don des Musées nationaux du Canada

Juneau et Goguen

Quand Denis Juneau commença à exposer en 1957 à la nouvelle galerie Denyse Delrue de Montréal, il venait tout juste de compléter des études de design en Italie. Le design moderne, fondé sur l'adéquation forme-fonction, prônait une réduction de la forme à sa plus simple expression, fonctionnelle et géométrique. Une formation dans un tel domaine fournit à Juneau un accès direct à un vocabulaire formel strictement géométrique, économique et efficace... alors que tous

les autres plasticiens, auxquels il se joignait à son retour au pays, n'avaient pu y accéder que par un renoncement personnel, mûrement réfléchi, à certaines traditions de la peinture. Les travaux italiens de Juneau le montraient comme plaçé d'emblée dans un espace plat où la couleur et la forme ne faisaient qu'un.

Très tôt Juneau a vu dans les formes géométriques et leur agencement une source de mouvement. Dans un dessin de 1959 (no 12 du cat.) le mouvement était double: mouvement des cercles, dû à ces coups de crayons qui semblaient indiquer qu'ils tournaient sur eux-mêmes, et mouvement de la figure entière déséquilibrée par une base plus légère. Ce dernier effet ainsi que l'impression de figure centrale déposée sur un fond disparaissait dans les oeuvres ultérieures où les figures géométriques allaient se loger jusque dans les coins (voir fig. 7) et créaient ainsi un espace plus plein. Un tableau de 1960, *Fond Rouge* (no 13 du cat.) démontrait encore cet effort de ne pas différencier le fond de la forme: le fond, double (rouge et vert), était aussi actif(le rouge avançait, le vert reculait) que les formes noires oblongues plaçées devant. L'une d'elle recevait d'ailleurs le même traitement que le fond en étant divisée arbitrairement en une aire jaune et une aire noire. Dans un dessin de 1965 (no 14 du cat.), l'articulation des formes entre elles recréait celle qui lie les éléments d'une machine ou d'un corps organique. Un effet semblable résultait des travaux de Jean Goguen (voir fig. 8). À partir de formes élémentaires, des effets de positif-négatif étaient créés qui installaient des formes virtuelles sur la surface. Une forme se poursuivait en une autre à laquelle elle était rattachée. L'angle finissait par faire «*coude*» et rappeler l'articulation d'un corps humain. Telle forme au centre pouvait être perçue comme le moteur (ou le coeur) de toute cette activité de formes. Une stricte géométrie, qui avait pris en charge toute la surface, servait à bâtir à chaque tableau un appareil complexe, rigoureusement élaboré – ce qui s'opposait évidemment à la simplicité déconcertante des formes et de leur développement dans les recherches contemporaines de Molinari et de Tousignant.

fig. 7
Denis Juneau
Sans titre, 1962
Gouache sur papier; 60,9 × 45,7 cm
Collection Musée d'art contemporain

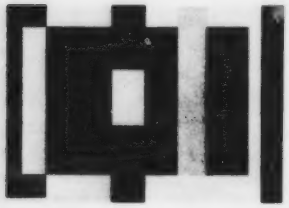


fig. 8
Jean Goguen
Rouges multiples, 1961
Acrylique sur masonite; 122 × 182,5 cm
Collection Yves Lasnier

L'exposition Art Abstrait

En 1959, les peintres de l'abstraction géométrique sentirent le besoin de faire front commun pour défendre leur engagement dans l'art abstrait. C'est ainsi que fût conçue l'exposition *Art Abstrait* qui ralliait Belzile, Toupin, Leduc, Juneau, Goguen, Molinari et Tousignant. Un catalogue contenant un texte-manifeste de chacun des artistes accompagnait l'exposition et permettait de situer l'esprit dans lequel ils travaillaient.

Belzile et Toupin, des premiers Plasticiens, mettaient l'accent sur la plastique pure, la manipulation, intuitive et personnelle, des formes et des couleurs, où se faisait jour un idéal de beauté et d'ordre. Leduc se ralliait à Juneau et Goguen pour clamer la vitalité de la couleur et la forme et indiquer que seules leurs qualités relationnelles à l'intérieur du tableau les intéressaient. Goguen, Juneau et, dans une certaine mesure, Toupin voyaient leur art comme un apport à l'édification d'une cité idéale qui, elle aussi, était à la recherche de son rythme et de son équilibre. Le projet d'un art monumental qui intégrerait la peinture, la sculpture et l'architecture était formulé chez eux dans le plus grand enthousiasme; ils y voyaient même le destin prochain de l'art. Tousignant et Molinari, loin de parta-

ger une telle conviction, indiquaient que le lieu du peintre devait demeurer la peinture de chevalet car là seul le peintre pouvait élaborer un langage expressif et personnel. De plus, pour eux, le rapport décisif ne se situait plus tant entre les formes sur la toile qu'entre la toile et son créateur – l'une étant le langage de l'autre – et entre la toile et le spectateur, ce dernier étant invité par la couleur à une expérience très concrète et très émotive.

Ces quelques divergences peuvent peut-être expliquer pourquoi la deuxième vague de Plasticiens, dans laquelle on insère habituellement Juneau, Goguen, Molinari et Tousignant, ne se constitua jamais officiellement en un groupe. Elles n'empêchaient pas toutefois Juneau, Goguen et Tousignant de se rallier autour du thème d'*Espace dynamique*, selon le nom que Denyse Delrue avait donné à une exposition collective de ces artistes à sa galerie en 1960. De la même façon, Juneau, Goguen et Molinari représentaient ensemble «l'abstraction géométrique au Canada» lors d'une exposition dans une galerie de New York en 1962.

Molinari et Tousignant les années 60

En ce qui a trait à l'abstraction géométrique, le début des années 60 fut marqué par l'affirmation de styles personnels, par la présence de Molinari et de Tousignant sur la scène québécoise, canadienne et même américaine et, également, par l'ouverture, manifestée par de plus jeunes artistes, sur les expériences américaines, expériences que Molinari et Tousignant avaient, par leur travail sur le plan et la couleur, d'une certaine façon rejointes.

En 1956 et 1957, Molinari et Tousignant avaient mis au point un espace plat, activé par une opposition entre deux ou quelques plans colorés. Leurs oeuvres du début des années 60 étaient caractérisées par la présence de couleurs primaires et un travail sur les horizontales et les verticales. Dans *Sans titre* (no 15 du cat.), Tousignant suggérait par des bandes horizontales blanches à la gauche du tableau un espace continu inséré dans l'espace coloré de façon discontinue. La présence, en bas à droite, d'une bande blanche du même type faisait douter de cette illusion et forçait à relire le blanc comme étant, partout, en simple juxtaposition avec les autres bandes colorées. Cette illusion d'espace double, qui attrapait l'oeil – pour se dissiper ensuite – se répétait dans un dessin de 1963 (no 16 du cat.): une forme carrée, verte semblait au premier abord être déposée sur un fond. Une bande verte, à gauche, attirait l'attention et faisait convertir en bandes juxtaposées ce qui avait d'abord été perçu comme un fond. De plus, chaque forme inscrite était déduite de la forme carrée centrale et l'ensemble coïncidait exactement avec le format du cadre, sans le déborder.

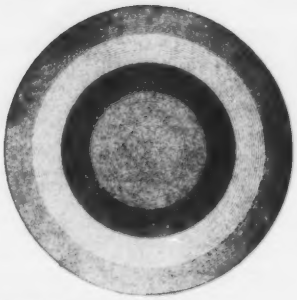


fig. 9
Claude Tousignant
Gong '64, 1966
Acrylique sur toile; 164 cm (diam.)
Collection Musée d'art contemporain

C'est dans cette logique que Molinari développa le motif des bandes parallèles alors que Tousignant développait celui des cercles concentriques et plus tard celui de la cible (fig. 9): ces motifs constituaient des systèmes de formes, déduites les unes des autres que le cadre ne faisait que border, sans les découper. Dorénavant tout se passait dans un plan parallèle, confondu à celui de la surface, dans un axe gauche-droite-gauche chez Molinari et dans un axe centre-périphérie-centre chez Tousignant. Ces découpages de la surface en bandes et en cercles avaient un caractère simpliste que ces peintres revendiquèrent peu et pour

cause. Ils ne constituaient qu'une première étape. Molinari et Tousignant y voyaient le moyen d'éliminer la problématique de la forme pour, enfin, confier à la couleur le soin de structurer et d'animer la surface. Dans *Rythmique stochastique* de Tousignant (no 17 du cat.) le spectateur pouvait difficilement reconstituer l'ordre qui régissait l'alternance des couleurs. La forme concentrique défiait la lecture car ces minces bandes colorées exaltaient cette propriété qu'a la couleur de changer de qualité selon celle qui la voisine et en conditionne la perception. L'espace devenait ainsi vibratoire et réalisait ce que Tousignant disait chercher: «une pure sensation»[14].

Chez Molinari, le protocole d'ordonnance des bandes et des couleurs demeurait dans l'ordre du perceptible parce que ces bandes étaient plus larges et donc plus indépendantes les unes des autres. En répétant des bandes dans un ordre à peine irrégulier Molinari invitait le spectateur à localiser là où la répétition faisait défaut et ce qu'elle produisait. Dans *Bi-bleu* (no 19 du cat.), la symétrie des bandes bleues (étroites) chevauchait l'assymétrie des bandes jaunes (de largeur différente). En imposant aux bandes une seule et même largeur (voir *Bi-ocre*, no 20 du cat.), Molinari développa des séries colorées qui, parce qu'elles n'étaient jamais répétées de façon parfaitement identique, aiguisaient la perception que le spectateur en avait et le lançaient dans une reconstruction mentale de l'oeuvre. Le tableau devenait ainsi la somme de toutes les relations chromatiques que le spectateur avait été invité à établir et donc l'expérience, dans le temps, qu'un spectateur en avait.

À cette époque, une exposition au Musée d'art moderne de New York, *The Responsive Eye*, qui consacra l'art «op» comme mouvement, avait intégré Molinari et Tousignant. Même s'ils avaient été placés sous la rubrique «abstraction perceptuelle» cet honneur fait aux deux peintres était ambigu. Car l'effet optique demeurait selon eux un effet très secondaire de leurs travaux qui proposaient plutôt une restructuration complète du langage pictural dans une mise en évidence de la couleur. L'effet «op» était peut-être plus présent dans une oeuvre de Goguen, *Lyrisme rose* (no 21 du cat.). Mais encore là l'interaction des couleurs «électriques», et l'instabilité qui lui était liée, prenait place dans le motif, très rigide, des carrés concentriques qui rappelait le goût de Goguen pour des formes construites.

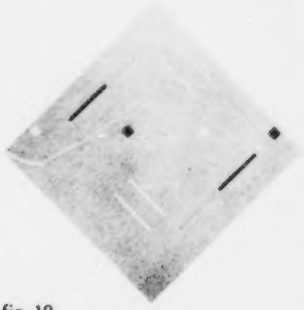


fig. 10
Yves Gaucher
«Il était un rose...», 1965
Acrylique sur toile; 76,2 × 76,2cm
Collection particulière

Vers 1965, d'autres artistes de Montréal – Gino Lorcini, Jacques Hurtubise, Jean Mc Ewen pour n'en nommer que quelques-uns – adoptaient certains traits qui avaient auparavant identifié l'abstraction géométrique, tels le découpage précis de la surface, les compositions relationnelles, le principe de la série. Au même moment aussi, Yves Gaucher, dans son oeuvre gravée et peinte (voir fig. 10), réduisait la forme à un ensemble de traits colorés qui animaient la surface. Chez Leduc, Juneau, Tousignant et Molinari, la couleur prenait définitivement la place déterminante que leurs travaux antérieurs lui préparaient: le dessin et la géométrie

ne reparaissaient qu'en fonction des champs colorés qu'ils délimitaient.

Ainsi la distinction même d'abstraction géométrique perdait sa pertinence et, surtout, ne suffisait plus à rendre compte des nouveaux développements apparus en son sein même ou dans ses parages. Plus loin se dessinait même la possibilité que puissent se côtoyer sur la toile la trace, impulsive, du geste et la trace, «hard-edge», de la géométrie. Mais tout cela était possible parce que l'art abstrait québécois était définitivement lancé sur sa course et que plus tôt, au milieu des années cinquante, des peintres avaient soumis la peinture à un processus d'auto-réflexion qui faisait apparaître du nouveau et n'a pas cessé de le faire depuis.

France Gascon
Conservateur adjoint
Service des expositions
itinérantes.

Notes

1. Jean-René Ostiguy, «Chez Tranquille», *Le Devoir*, 9 novembre 1954.
2. *Manifeste des Plasticiens*, février 1955.
3. Ibid.
4. Ibid (nous soulignons).
5. *L'Autorité* de Montréal, 2 avril 1955, p. 3-4.
6. Ibid.
7. Ibid.
8. Ibid.
9. Bernard Teyssèdre, «Métarmorphoses et continuité de Fernand Leduc», dans le catalogue de la rétrospective *Fernand Leduc*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1970.
10. «Fernand Leduc: de l'automatisme aux microchromies», entrevue de Jean-Pierre Duquette, *Voix et images*, septembre 1976, Presses de l'Université du Québec, p. 9.
11. Ibid, p. 10.
12. Rodolphe de Repentigny, «L'exposition de Fernand Leduc», *La Presse*, 23 octobre 1956.
13. «Enquête sur l'automatisme. Réponse de Paul-Émile Borduas», *Situations*, février 1959, p. 32-35.
14. Claude Tousignant, «Pour une peinture évidentielle», dans le catalogue de l'exposition *Art Abstrait*, École des Beaux-Arts de Montréal, 1959.

Oeuvres de l'exposition

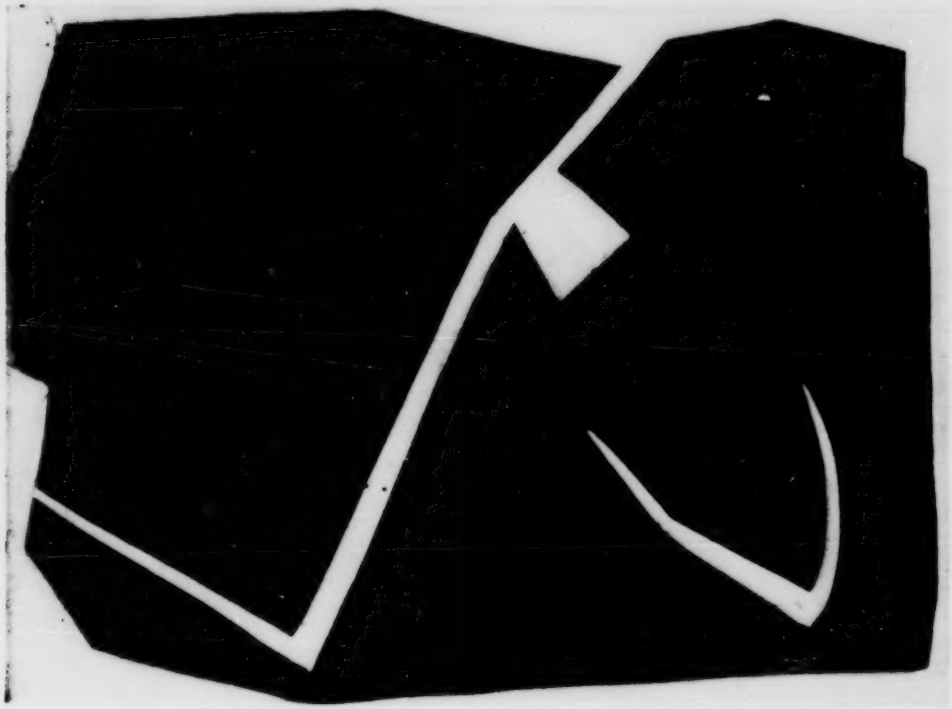
Jean-Paul Jérôme

1 *Sans titre*, 1954

Huile sur toile
45,7 × 61 cm

Collection Musée
d'art contemporain

Ce tableau est le seul qui ait été conservé de cette période, les autres ayant été détruits pendant le séjour de Jérôme à Paris, entre 1956 et 1958.



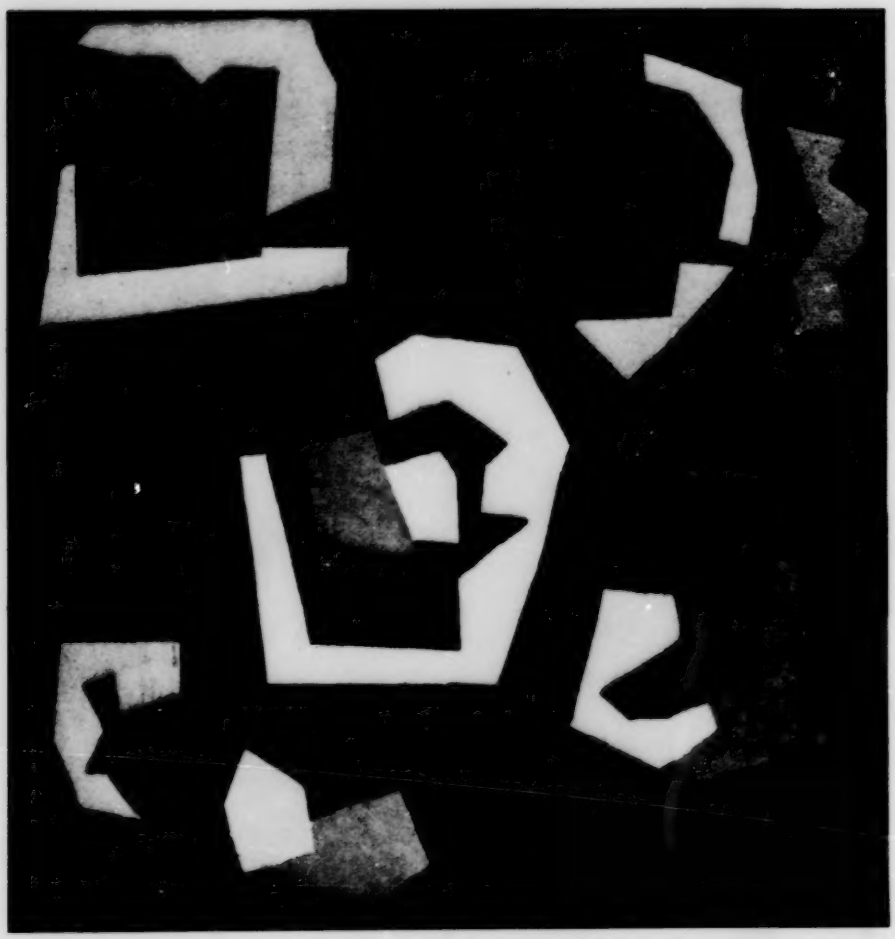
Jauran

2 *3-54*, 1954

Huile sur masonite
49,7 × 47,7 cm

Collection Musée
d'art contemporain

Don de Mme Françoise de
Repentigny



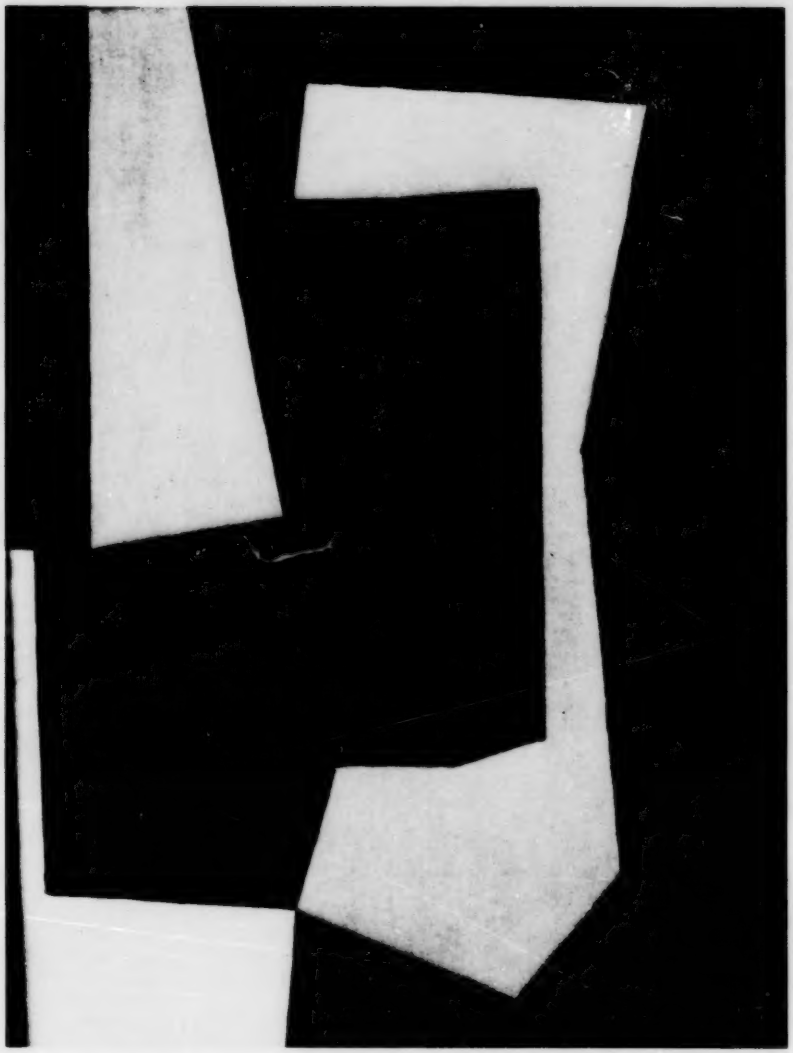
Jauran

3 *No 197*, v. 1955

Huile sur masonite
58,3 × 44,5 cm

Collection Musée
d'art contemporain

Don de Mme Françoise de
Repentigny



Louis Belzile

4 *Sans titre*, 1954-1955

Huile sur carton entoilé
51 × 40,5 cm

Collection Musée
d'art contemporain

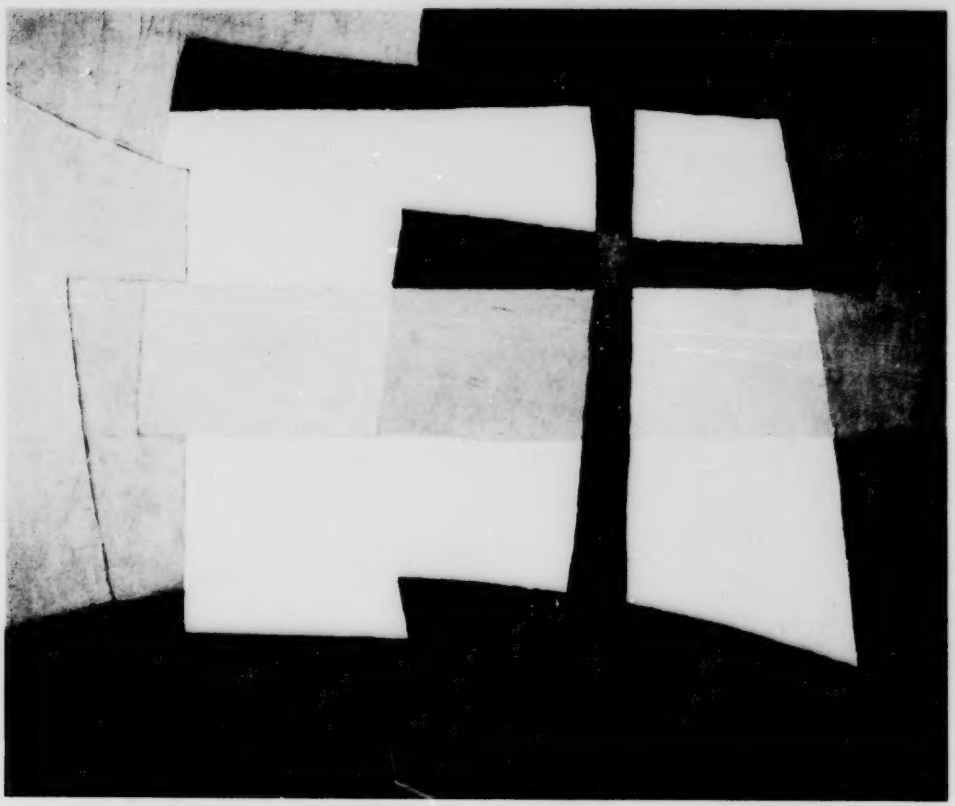
Oeuvre exposée à l'Échourie
en février 1955.

Louis Belzile

5 *Méditation sur le bleu*, 1958

Huile sur masonite
61 × 73 cm

Collection Musée
d'art contemporain

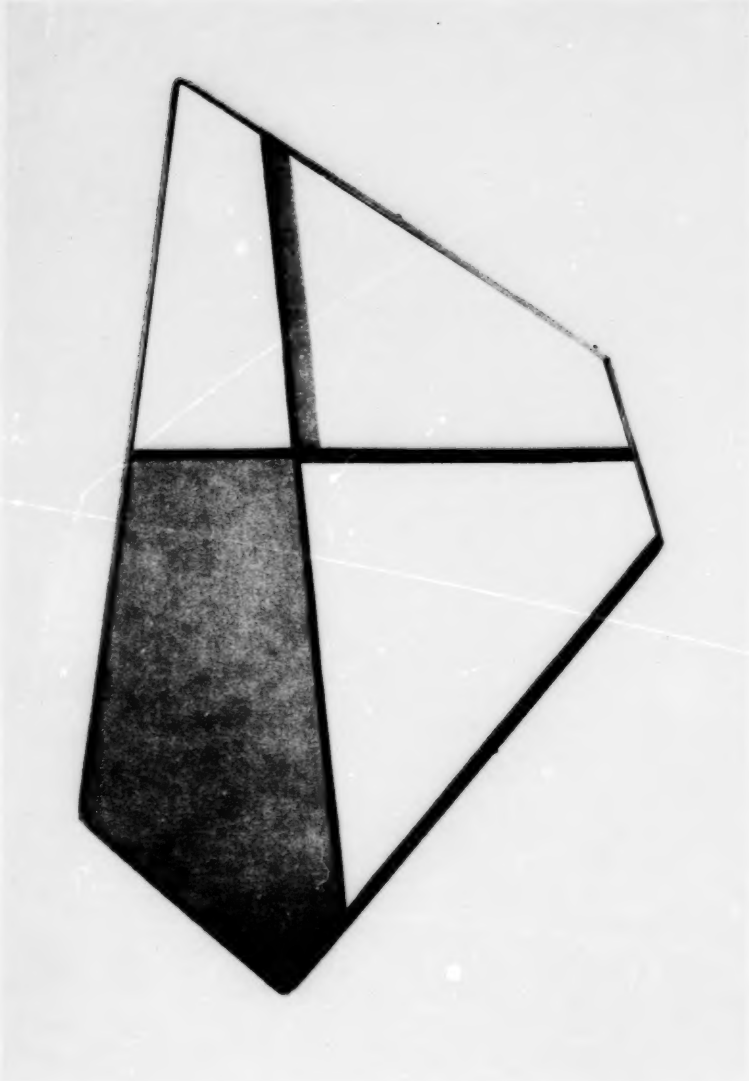


Fernand Toupin

6 *Aire avec ocre*, 1955

Huile sur bois
66 × 45 cm

Collection Musée
d'art contemporain

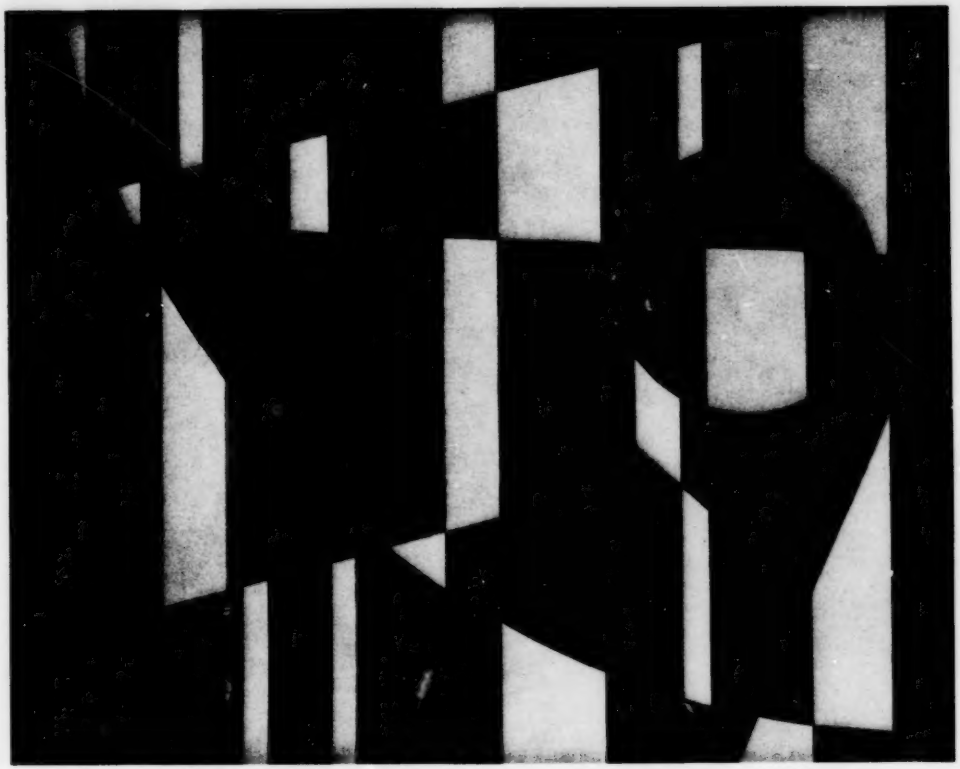


Fernand Toupin

7 *Contact 114*, 1957

Huile sur masonite
59,5 × 75,5 cm

Collection Musée
d'art contemporain

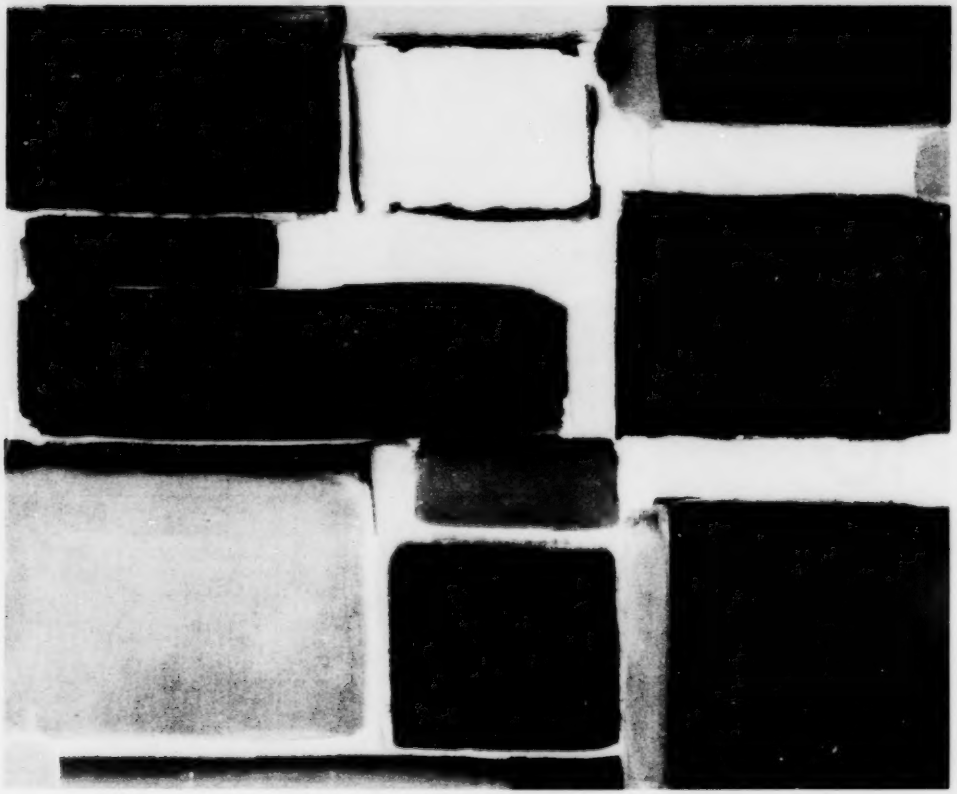


Fernand Leduc

8 *Porte d'orient*, 1955

Huile sur toile
74,5 × 91,3 cm

Collection Musée
d'art contemporain

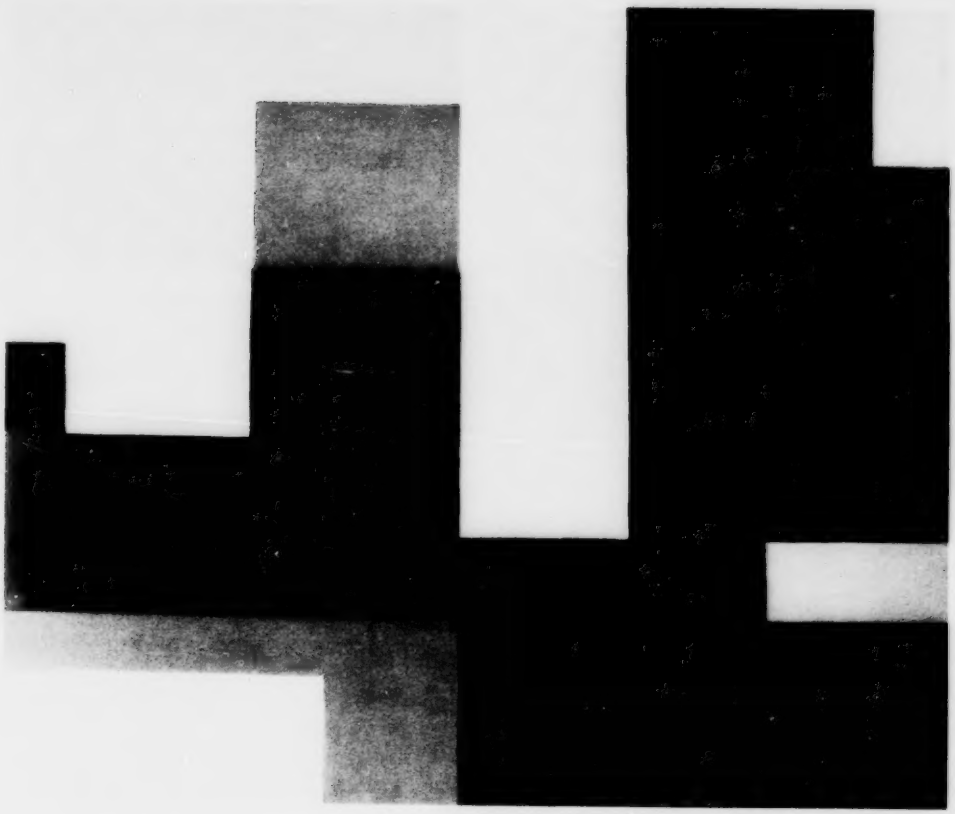


Fernand Leduc

9 *Imbrication*, 1955

Huile sur toile
60,8 × 70,9 cm

Collection Musée
d'art contemporain



Fernand Leduc

10 *Delta*, 1957

Huile sur toile
91 × 75,5 cm

Collection Musée
d'art contemporain

Paul-Émile Borduas

11 *Sans titre (no 65)*, 1959 (?)

Huile sur toile
73 × 60 cm

Collection Musée
d'art contemporain

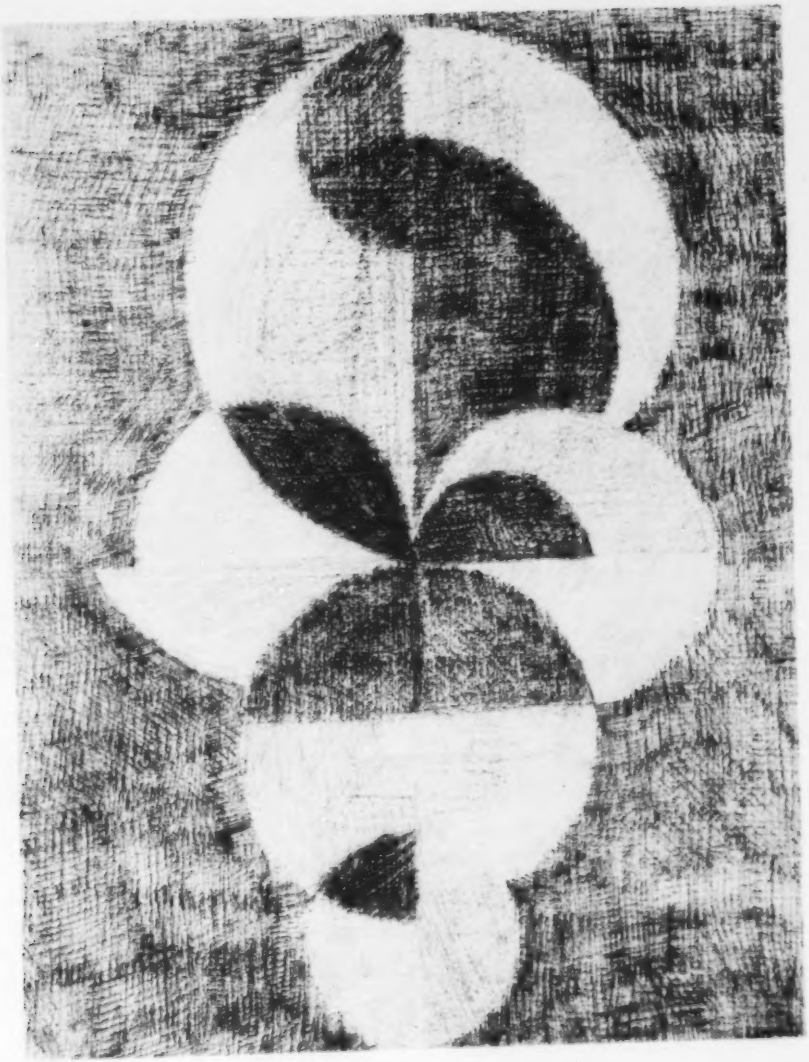
Don des Musées nationaux
du Canada

Denis Juneau

12 *Sans titre*, 1959

Crayon de cire et mine de plomb sur papier
56 × 43,1 cm

Collection Musée d'art contemporain



Denis Juneau

13 *Fond rouge*, 1960

Huile sur toile
81,7 × 81,5 cm

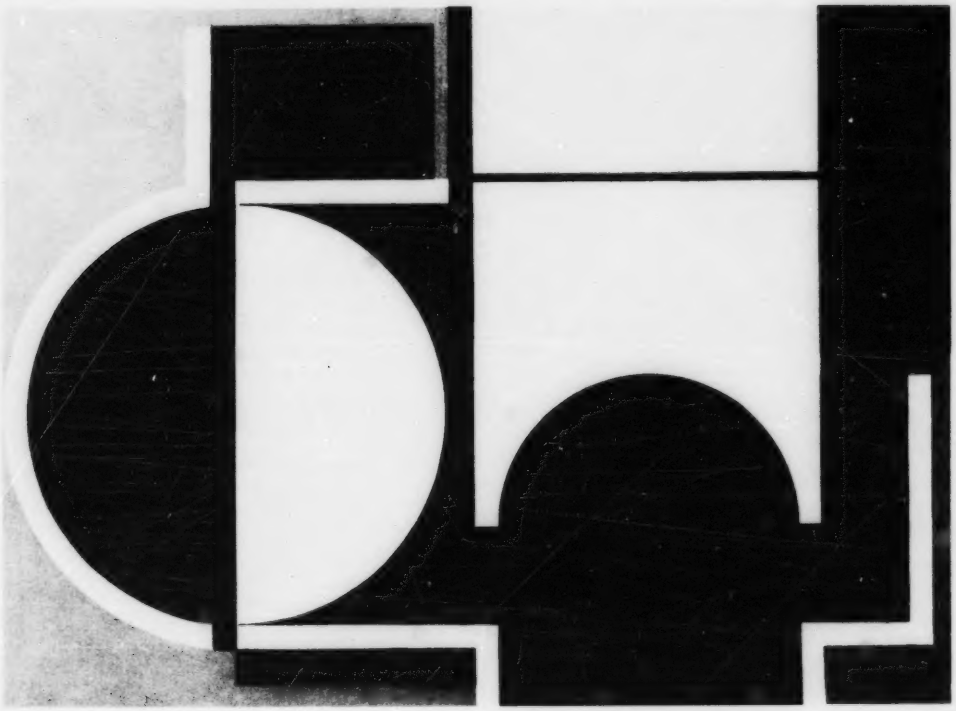
Collection Musée
d'art contemporain

Denis Juneau

14 *Sans titre*, 1965

Gouache sur papier
56 × 76,3 cm

Collection Musée
d'art contemporain

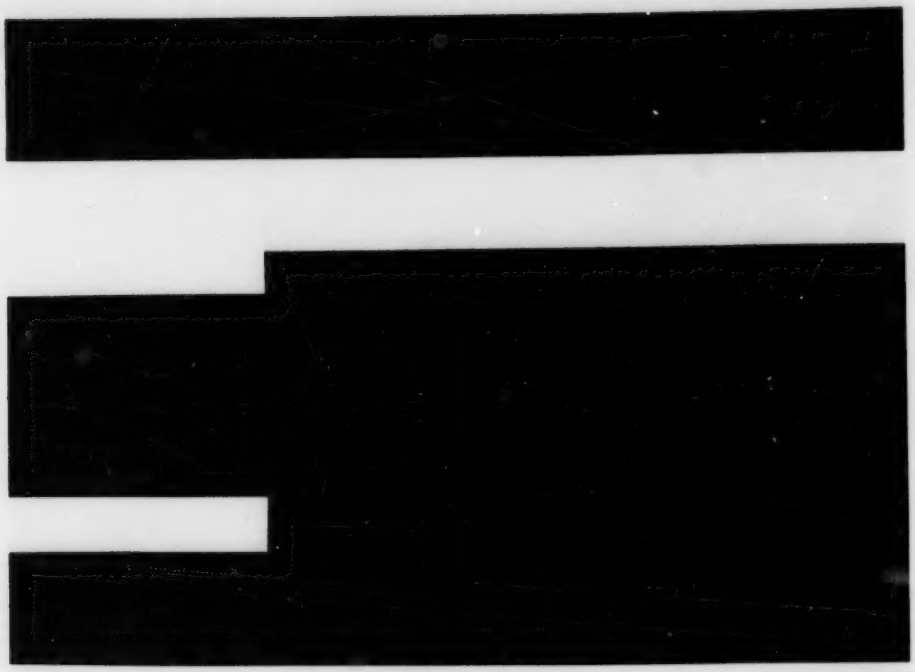


Claude Tousignant

15 *Sans titre*, 1960

Huile sur toile
60 × 53,5 cm

Collection Musée
d'art contemporain

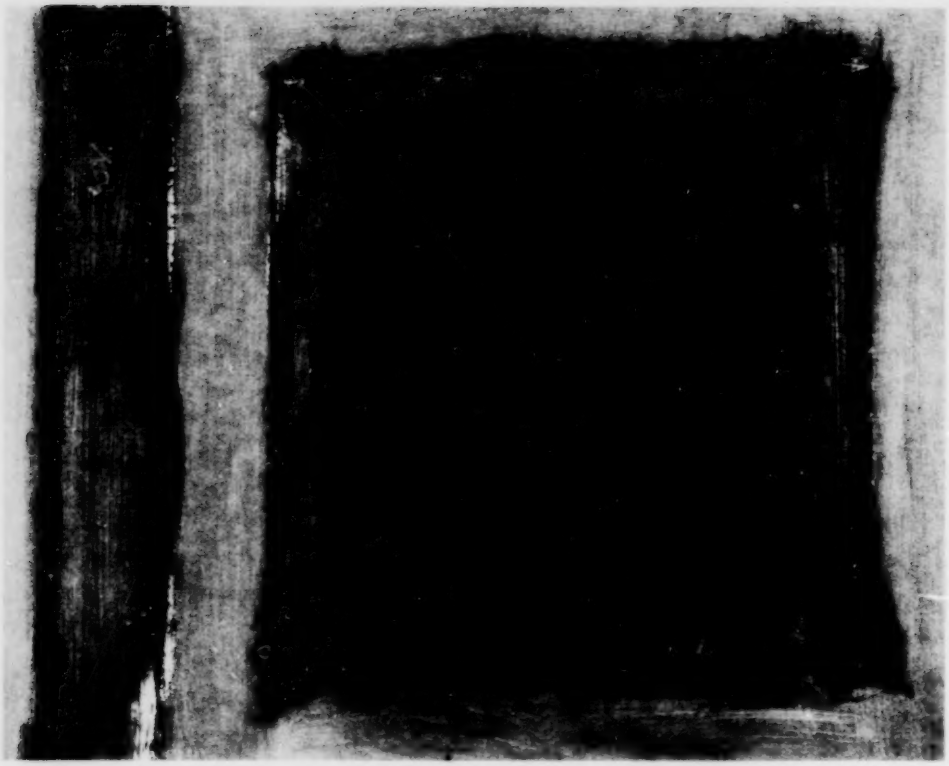


Claude Tousignant

16 *Sans titre*, 1963

Acrylique sur carton
57 × 72,4 cm

Collection Musée
d'art contemporain



Claude Tousignant

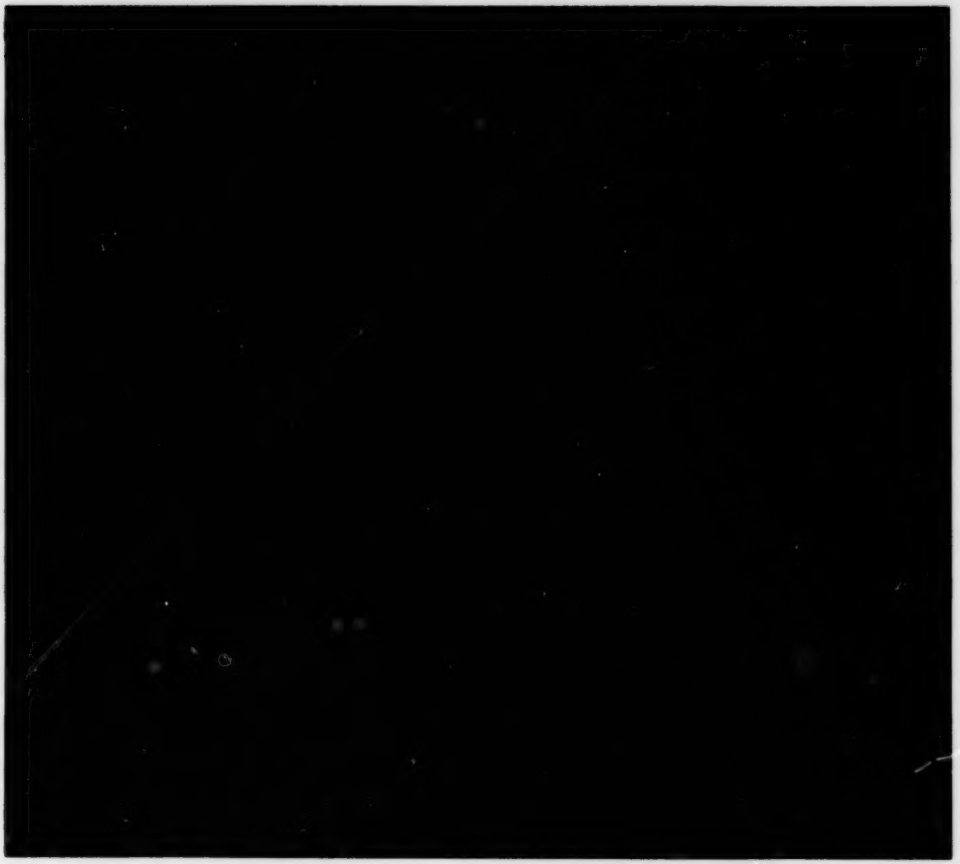
17 *Rythmique stochastique*, 1964

Sérigraphie 25/25
50,8 × 65,1 cm

Tiré de l'album
Sans titre, 1971

Collection Musée
d'art contemporain

Cette sérigraphie est une réplique, dans un format réduit d'une oeuvre peinte en 1964. L'album de quatorze sérigraphies dont elle est tirée a été publié à l'occasion de la rétrospective des oeuvres de Claude Tousignant, organisée par la Galerie nationale du Canada.



Guido Molinari

18 *Blanc encerclant*, 1956

Sérigraphie 8/90
66,2 × 71,3 cm

Tiré de l'album
Noir/Blanc 1956, 1967

Collection Musée
d'art contemporain

Molinari a fait cette sérigraphie d'après un tableau noir et blanc de 1956.

Guido Molinari

19 *Bi-Bleu*, 1965

Sérigraphie 14/50
91,6 × 58,5 cm

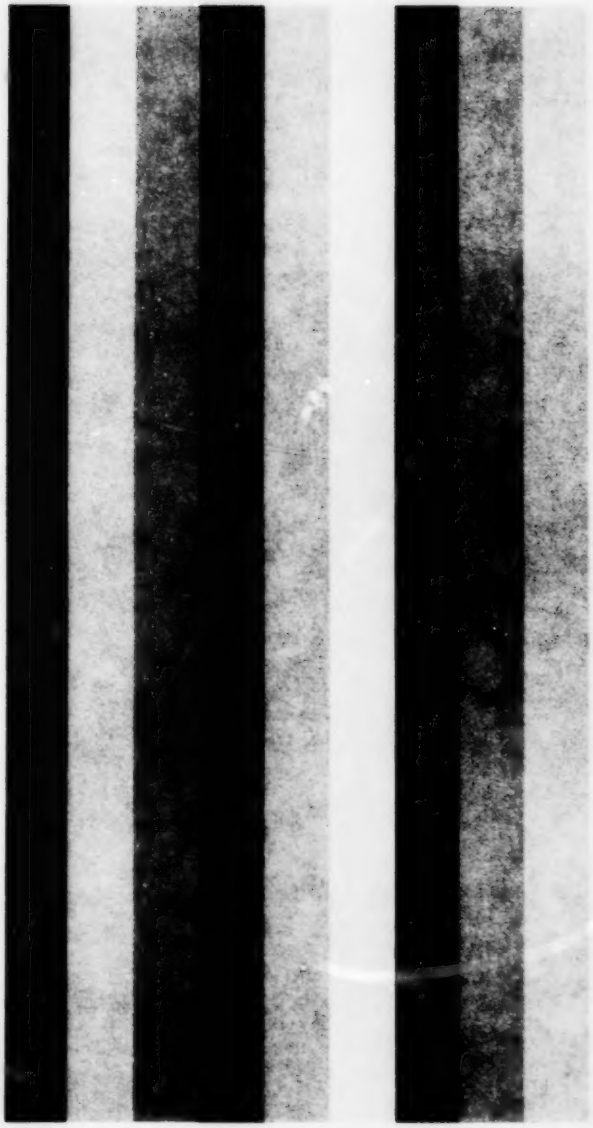
Collection Musée
d'art contemporain

Guido Molinari

20 *Bi-ocre*, 1965

Sérigraphie 61/70
121,8 × 72,9 cm

Collection Musée
d'art contemporain



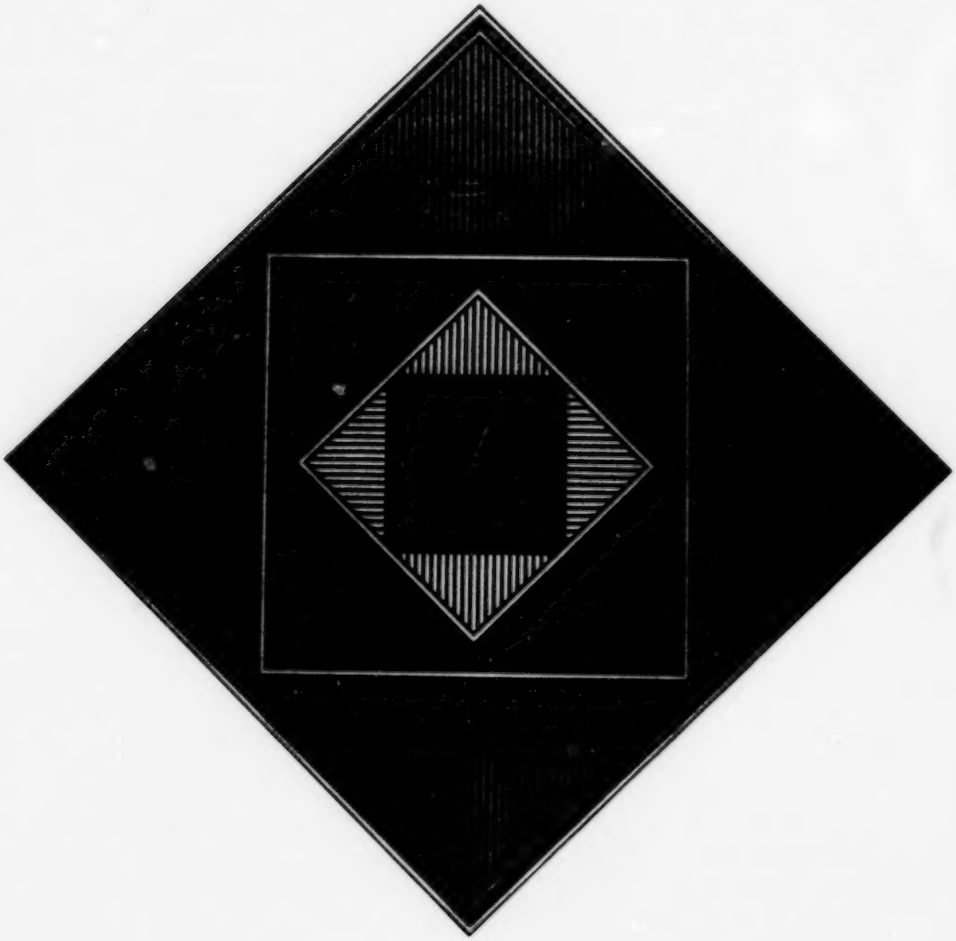
Jean Goguen

21 *Lyrisme rose*, 1966

Acrylique sur toile
158,5 × 158,5 cm

Collection Musée
d'art contemporain

Oeuvre retenue aux *Concours artistiques du Québec 1966*, exposition présentée au Musée d'art contemporain.



Chronologie

1954

- Expo. *La matière chante* à la Galerie Antoine de Montréal, dernière manifestation de groupe des automatistes.
- Belzile, Jauran et Toupin participent aux expositions mensuelles de la librairie Tranquille.
- Rodolphe de Repentigny (Jauran) consacre régulièrement sa chronique à *La Presse* (jusqu'en 1959) aux manifestations de l'art abstrait.
- 2 octobre, ouverture d'une galerie au restaurant L'Échourie. Molinari est responsable des expositions.
- Expo. Jérôme à la Galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal.
- Juneau se rend en Italie où il entreprend des études de design.

1955

- 1er voyage de Molinari à New York, y découvre Kandinsky et Mondrian.
- 10 février, versissage de l'expo. *Plasticiens* à l'Échourie et lancement du *Manifeste des Plasticiens*, signé par Belzile, Jauran, Jérôme et Toupin.
- Expo. *Espace 55* au Musée des beaux-arts de Montréal. Borduas, venu de New York à cette occasion, renie la nouvelle peinture plasticienne. Un débat s'engage: Leduc, et plus tard Molinari (dans «L'Espace tachiste ou Situation de l'automatisme»), défendent publiquement leur peinture. Rupture Leduc-Borduas.
- 28 mai, ouverture de la Galerie l'Actuelle, fondée et dirigée par Molinari.
- 21 septembre, Borduas quitte New York pour Paris.
- Expo. individuelles: Tousignant à l'Échourie, Jérôme à l'Actuelle.
- Jérôme quitte Montréal pour Paris où il fréquente les galeries Denise René et Arnaud et se lie avec les peintres Mortensen, Hartung et Barré.

1956

- Belzile et Toupin exposent à l'Actuelle des tableaux de format irrégulier que la critique décrit comme des «tableaux-objets».
- 13 février, fondation de l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal; Leduc, président; Jauran, secrétaire; Molinari, trésorier. Vingt-neuf artistes non-figuratifs, mais de toutes tendances, s'y joignent. L'AANFM aura des expositions jusqu'en 1960.
- Jauran cesse de peindre.
- Expo. *Modern Canadian Painters* à la Parma Gallery de New York. Participation de Leduc, Molinari, Toupin, Tousignant. Dans le cadre d'un échange d'expositions entre l'Actuelle et la Parma Gallery.
- Expo. individuelles: Tousignant à l'Actuelle, Goguen à l'Université de Montréal, Leduc à l'Actuelle.

1957

- Expo. Molinari-Tousignant à l'Actuelle. Dernière exposition présentée à l'Actuelle, qui ferme ses portes le 19 mai.
- 18 septembre, ouverture de la Galerie Denyse Delrue. Juneau (de retour d'Italie) et Leduc sont de l'exposition d'ouverture.

1958

- Ouverture de la Galerie Artek. Belzile, Borduas, Juneau, Molinari et Toupin sont de l'exposition d'ouverture.
- Expo. Juneau (avec Emond), expo. Goguen (seul et avec Soucy), expo. Leduc, à la Galerie Denyse Delrue.
- Jérôme revient au Québec. Il a délaissé la peinture plasticienne.

1959

- Création de la revue *Situations*, Fernande Saint-Martin et Guido Molinari y collaborent.
- Expo. *Art Abstrait* à l'École des Beaux-Arts de Montréal avec Belzile, Goguen, Juneau, Leduc, Molinari, Toupin et Tousignant. Catalogue avec textes de Fernande Saint-Martin et de tous les artistes exposants. En exergue au catalogue: «Hommage à Malevitch, Tauber Arp, Mondrian, Van Doesburg, Aux Plasticiens Montréal 1955». Repentigny parle dans *La Presse* du 17 janvier d'une exposition «remarquable pour plusieurs raisons, l'importance des tableaux, l'homogénéité de l'ensemble, la présentation généreuse, le catalogue fort explicite et, ce qui est peut-être le fait le plus remarquable, l'affluence du public».
- Retour de Leduc à Paris où il s'installe jusqu'en 1970.
- Expo. *Spontanéité et réflexion* organisée par Herta Wesher à la Galerie Arnaud de Paris. Borduas y expose des tableaux noir et blanc que la critique décrit comme des «constructions harmoniques».

- 21 juillet, mort de Rodolphe de Repentigny.
- *Troisième exposition biennale d'art canadien* à la Galerie nationale du Canada, Ottawa. Reprise en 1961, 1963 et 1965, la nouvelle peinture de Montréal y sera représentée.
- Expo. individuelles: Belzile au Restaurant Hélène de Champlain; Jérôme, Toupin, Goguen à la Galerie Delrue; Leduc à la Galerie Artek.

1960

- 22 février, mort de Borduas à Paris.
- Expo. Goguen à la Galerie Denyse Delrue.
- Expo. *Espace dynamique* à la Galerie Denyse Delrue. Avec Juneau, Molinari, Perciballi et Tousignant. Commentée ainsi dans *La Presse* du 24 septembre: «Les oeuvres peintes, sculptées ou en relief de ce groupe (représentent) l'un des apports les plus importants du mouvement plasticien».
- La Galerie nationale du Canada organise une exposition itinérante de l'AANFM. Juneau, Molinari et Tousignant sont représentés.

1961

- Article de Molinari, «Réflexions sur l'automatisme et le plasticisme» dans la revue *Situations*, mars-avril. Molinari se définit en continuité avec Malevitch, Mondrian et Pollock.
- Expo. Molinari-Tousignant à la Galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal. Tousignant y expose des sculptures et des reliefs.
- Expo. Toupin-Belzile à la Galerie Libre. Ils ont renoncé à l'abstraction géométrique.
- Expo. Goguen-Soucy au Musée des beaux-arts de Montréal.
- Expo. Leduc à Paris: Galerie Hautefeuille et Délégation du Québec.

1962

- Tousignant découvre à New York l'oeuvre de Barnett Newman.
- Prix du jury pour la peinture décerné à Molinari lors du *79ème Salon annuel du printemps* du Musée des beaux-arts de Montréal.
- Expo. *Geometric Abstraction in Canada* à la Camino Gallery de New York avec Goguen, Juneau, Molinari et Perciballi. Parallèlement à l'expo. *Geometric Abstraction in America* au Whitney Museum de New York.
- 5è Festival des deux Mondes, expo. *La Peinture Canadienne Moderne, 25 années de Peinture au Canada-français* à Spolète, Italie. L'art abstrait est représenté en force. Participation de trente artistes dont Belzile, Goguen, Juneau, Leduc, Molinari, Toupin et Tousignant.
- 1er prix décerné à Tousignant lors du *Salon de la jeune peinture* au Musée des beaux-arts de Montréal.
- Expo. individuelles: Molinari, Juneau, à la Galerie Nova et Vetera du Collège de St-Laurent; Tousignant à la Galerie Denyse Delrue; Molinari à la East Hampton Gallery de New York.

1963

- Molinari adopte le motif des bandes parallèles, Tousignant adopte celui des cercles concentriques.
- Le graveur Yves Gaucher complète sa série *En hommage à Webern*, exposée à la Martha Jackson Gallery de New York.
- Expo. individuelles: Juneau à la Galerie Denyse Delrue; Molinari à la Galerie Libre et à la Penthouse Gallery de Montréal; Tousignant à la Dorothy Cameron Gallery de Toronto.

1964

- Expo. individuelles: Molinari à la East Hampton Gallery de New York, à la Normand Mackenzie Art Gallery de Regina (aussi à la Vancouver Art Gallery) et à la Galerie du Siècle; Tousignant à la Galerie du Siècle; Goguen à la Galerie Denyse Delrue.

1965

- Molinari et Tousignant exposent aux États-Unis: *The Responsive Eye* au Musée d'art moderne de New York, *The Deceived Eye* au Forth Worth Art Center au Texas, *Op from Montreal* au Fleming Museum de Burlington (avec Barbeau, Gaucher, Goguen, Lorcini); expo. individuelles à la East Hampton Gallery de New York.
- Expo. *Collages* à la Galerie du Siècle avec Hurtubise, Molinari et Tousignant.
- Tousignant participe à des expositions d'art «op» dans des universités américaines.
- Hurtubise et Tousignant représentent le Canada à la Biennale de Sao Paulo.

Notes biographiques

Louis Belzile
Rimouski, 1929 -

1948-1952 Étudie au Ontario College of Art. 1952-1953 Étudie avec André Lhote en France. 1954-1959 Participe au mouvement des premiers Plasticiens et expose avec le groupe. 1959 1ère expo. individuelle au Restaurant Hélène de Champlain de Montréal. Plusieurs expo. dans les galeries de Montréal et de la province. Vit dans la banlieue de Montréal.

Paul-Émile Borduas
Saint-Hilaire (Qué.), 1905 - Paris, 1960

1921-1922 Apprenti à l'atelier d'Ozias Leduc. 1923-1930 Étudie à l'École des Beaux-Arts de Montréal et aux Ateliers d'art sacré de Maurice Denis à Paris. 1933-1948 Enseigne à la Commission scolaire de Montréal puis à l'École du Meuble. 1942 1ère expo. individuelle *Peintures surréalistes* au Théâtre de l'Ermitage de Montréal. 1948 Rédige *Refus global*, manifeste du groupe automatiste. 1953 Quitte le Québec, s'établit à New York. 1955 S'établit à Paris. 1960 1ère expo. rétrospective au Musée Stedelijk d'Amsterdam. 1962 1ère expo. rétrospective canadienne au Musée des beaux-arts de Montréal. 1975 Inauguration d'une salle Borduas au Musée d'art contemporain de Montréal.

Jean Goguen
Montréal, 1928 -

1945-1950 Étudie à l'École des Beaux-Arts de Montréal. 1951-1952 Étudie à la Art Association de Montréal. 1956 1ère expo. individuelle à l'Université de Montréal. 1958-1963 Plusieurs expo. à la Galerie Denyse Delrue de Montréal. 1962 1ère expo. à l'étranger à la Camino Gallery de New York avec Juneau, Molinari et Perciballi. Enseigne les arts visuels à l'Université Concordia. Vit à Montréal.

Jauran (Rodolphe de Repentigny)
Montréal, 1926 - Banff (C.B.), 1959

1949 Termine un cycle d'études en mathématiques à l'Université de Montréal. 1949-1951 Voyage en Europe, étudie la philosophie à la Sorbonne à Paris. 1952-1959 Chroniqueur artistique au journal *La Presse*. 1953-1954 Collabore à l'hebdomadaire *L'Autorité* où il signe ses chroniques du nom de François Bourgogne. 1953-1956 Sous le pseudonyme de Jauran, il peint et expose avec le groupe des premiers Plasticiens dont il est le théoricien. 1956 Cesse de peindre. 1959 Meurt à la suite d'un accident de montagne dans les Rocheuses.

Jean-Paul Jérôme
Montréal, 1926 -

1954-1952 Étudie à l'École des Beaux-Arts de Montréal avec Stanley Cosgrove. 1954 1ère expo. individuelle au Musée des beaux-arts de Montréal. 1954-1956 Fait partie du groupe des premiers Plasticiens, expose avec eux. 1956-1958 Séjourne à Paris, expose à la Galerie Arnaud. 1958-1960 Retourne au Québec, enseigne, tient quelques expositions. 1973 Abandonne l'enseignement, se consacre plus activement à la peinture. Vit à Montréal.

Denis Juneau
Verdun (Qué.), 1925 -

1943-1950 Étudie à l'École des Beaux-Arts de Montréal. 1951-1953 Apprenti-orfèvre chez Georges Delrue et dessinateur chez Gilles Beaugrand. 1954-1956 Étudie l'esthétique industrielle au Centro Studi Arte Industria de Novara en Italie. 1958 1ère expo. individuelle à la Galerie Denyse Delrue. 1962 2ème expo. à l'étranger (après l'Italie) à la Camino Gallery de New York avec Goguen, Molinari et Perciballi. 1963-1965 Esthéticien industriel à l'atelier de l'architecte Jean Ouellet. Depuis, plusieurs expo. individuelles et collectives au Canada et à l'étranger. 1975-1976 Expo. individuelle itinérante, New York, Paris, Bruxelles et Londres. Vit à Montréal.

Fernand Leduc
Montréal, 1916 -

1939-1943 Étudie à l'École des Beaux-Arts de Montréal. 1942-1948 Participe aux manifestations du groupe automatiste. 1947-1953 1er séjour en France, participe à plusieurs expo. 1956 1ère expo. «plasticienne» à la Galerie l'Actuelle de Montréal. 1956-1969 Président-fondateur de l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal. 1959-1970 Second séjour en France, expose régulièrement. 1970-1972 Enseigne à Québec et à Montréal. 1970 Expo. itinérante à Paris et dans le Canada, organisée par la Galerie nationale du Canada. 1970 Expo. rétrospective au Musée d'art contemporain de Montréal. Vit à Champseru, France.

Guido Molinari
Montréal, 1933 -

1951-1952 Étudie à l'École des Beaux-Arts de Montréal et à l'École d'art et de dessin du Musée des beaux-arts de Montréal sous la direction de Marian Scott et Gordon Webber. 1954 1ère expo. individuelle à l'Échourie de Montréal. 1955-1957 Fonde et dirige la Galerie l'Actuelle de Montréal, y expose, seul et avec Tousignant. 1962 1ère expo. individuelle à l'étranger, à la East Hampton Gallery de New York. Par la suite, très nombreuses expo. individuelles et collectives au Canada et à l'étranger. 1976 Expo. rétrospective organisée par la Galerie nationale du Canada; publication d'un recueil des écrits sur l'art de l'artiste. Vit à Montréal.

Fernand Toupin
Montréal, 1930 -

1949-1953 Étudie avec Stanley Cosgrove à l'École des Beaux-Arts de Montréal. 1954-1959 Fait partie du groupe des premiers Plasticiens, expose avec eux. 1959 1ère expo. individuelle à la Galerie Denyse Delrue de Montréal. 1967 Expo. rétrospective *15 ans de peinture* au Musée d'art contemporain de Montréal. 1970 1ère expo. individuelle à l'étranger, à la Galerie Arnaud de Paris. Expose régulièrement. Vit dans la banlieue de Montréal.

Claude Tousignant
Montréal, 1932 -

1948-1951 Étudie à l'École d'art et de dessin du Musée des beaux-arts de Montréal. 1953 Étudie à l'Académie Ranson de Paris. 1954 1ère expo. individuelle à l'Échourie de Montréal. 1956 1ère expo. à l'étranger à la Parma Gallery de New York avec Leduc, Molinari, Toupin. À partir de 1960, nombreuses expo. individuelles et collectives, au Canada et à l'étranger. 1973 Expo. rétrospective itinérante organisée par la Galerie nationale du Canada. Vit à Montréal.

Bibliographie sommaire

Catalogues d'exposition

Art Abstrait. École des Beaux-Arts de Montréal, 1959, n.p.

Borduas 1905-1960, «Témoignage» de Charles Delloye, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1961, n.p.

Claude Tousignant, «Introduction» de Danielle Corbeil, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1973, 32 p.

Fernand Leduc, «Introduction» de Guy Viau, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1970, n.p.

Guido Molinari, texte de Pierre Théberge, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1976, 160 p.

Jauran et les premiers Plasticiens, texte de Alain Parent, Musée d'art contemporain, Montréal, 1977, n.p.

Seven Montreal Artists, «Seven Montreal Painters: A Lyric Plasticism» de Bernard Teyssèdre, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1968, n.p.

Trois générations d'art québécois: 1940-1950-1960, «Introduction» de Fernande Saint-Martin, Musée d'art contemporain, Montréal, 1976, 135 p.

Livres et articles

Parent, Alain, «Molinari ou la construction d'un espace», *Vie des arts*, no 83, été 1976, p. 38-40.

Saint-Martin, Fernande, «Mondrian ou un nouvel espace pictural», *Vie des arts*, no 43 été 1966, p. 70-72.

Saint-Martin, Fernande, «Le dynamisme des plasticiens de Montréal, *Vie des arts*, no 44, automne 1966, p. 44-48, 92-93.

Saint-Martin, Fernande, *Structures de l'espace pictural*. H.M.H., Montréal, 1968, 172 p.

Welsh, Robert, «The growing influence of Piet Mondrian», *Canadian Art*, no 100, janvier 1966, p. 44-49.

Welsh, Robert, «Molinari and the Science of Colour and Line», *Racar*, vol. V no 1, 1978, p. 3-20.

«Les Plasticiens», *Ateliers*, vol. V no 6, 25 avril – 15 juin 1977. Numéro spécial sur les premiers Plasticiens. Publié par le Musée d'art contemporain, 1977, 8 p.

Guido Molinari: Écrits sur l'art (1954-1975), textes compilés et présentés par Pierre Théberge. Documents d'histoire de l'art canadien no 2. Publié par la Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1976, 112 p.